

## luz de invierno

• ELSA RISSO

**E**s el segundo film de una trilogía que empieza con "Detrás de un vidrio oscuro" (1961) y concluye con "El silencio" (1962), y significa un palpable ejemplo de que el depuramiento temático y estilístico de Bergman ha alcanzado un grado de simplicidad estética que linda con la perfección.

Es probable que para intentar un acercamiento comprensivo a la obra de Bergman, la actitud más recomendable sea la de no intentar establecer ninguna clasificación rígida sobre la misma, ni pretender juzgarla según un criterio unilateral, ya sea metafísico, teológico, psicológico o de cualquier otra índole. Todos estos aspectos se encuentran amalgamados en su riquísima producción, de tal modo que si de ella se desprende un pensamiento filosófico emparentado con el del dinamarqués Kierkegaard, también hallamos la expresión reflexiva y analítica de las vivencias más hondas y esenciales del hombre en un plano psicológico, al par que una intensa inquietud religiosa. El hombre como totalidad indivisible, desde sus impulsos más instintivos y primarios hasta sus más complejas elaboraciones intelectuales, todo ello fusionado en una perfecta unidad, es el reiterado tema de Bergman, pensado y vivido analíticamente con inusual lucidez, casi hasta el agotamiento, si éste pudiera darse. Es necesario recordar estas premisas fundamentales cada vez que nos hallamos ante un nuevo film del creador sueco.

En "Luz de invierno" el eje de la meditación es la soledad, el aislamiento tan hondo y total que hasta Dios parece guardar silencio en el interior del hombre acrecentando así su angustia hasta la mayor desesperanza. Como en "Detrás de un vidrio oscuro", casi no hay acción ni anécdota, sino más bien circunstancias interiores que determinan actitudes vitales. El pastor Eriksson, que ha abrazado el sacerdocio en parte por presión paterna, y que ha envidado hace cuatro años, se angustia frente lo que él llama "el silencio de Dios", su abandono más absoluto. Más tarde comprenderá que se había inventado la imagen de un Dios propio y particular con el cual se podía encerrar en una especie de torre de marfil, "un Dios benévolo y complaciente que nos ama sólo a nosotros, que nos habla sólo a nosotros con respuestas gratas y acariciadoras". Advertirá también que, a menudo, confundía el amor a ese Dios con el amor por su esposa, muerta la cual su soledad se hizo absoluta. La endeblez de su sacerdocio se manifiesta cuando el pescador Jonás, obsesionado ante la posibilidad del estallido de una guerra nuclear, decide confiarse a él. En una escena memorable por su lenguaje descarnado y quemante a la vez, Bergman nos expresa la total incomunicación entre ambos, hasta qué punto son dos mundos infranqueables: a las dudas de Jonás el pastor responde con sus propias obsesiones y remordimientos. El pescador se suicida víctima de su neurosis, pero

Erikson vivencia esa muerte como prueba de su fracaso. Su "Dios" personal no ha resistido a la confrontación con la realidad, y además es absolutamente inoperante para el resto de los hombres y, por lo tanto, para sí mismo. Al pastor Eriksson se opone otro personaje: Martha, la maestra, que mantiene con él una relación erótica desde hace dos años. Ella carece de inquietudes religiosas: *"nunca creí en tu fe porque nunca sufrí la obsesión de lo religioso. Tu fe se me aparecía vaga, neurótica; era como una fuerza emocional y primitiva"*. Su problema consiste en encontrar un sentido a su vida, un objeto a su fuerza. Cree hallarlo en el pastor y lo ama con un sentimiento posesivo agobiante, esencialmente egoísta. Dios para el pastor y éste para Martha no son sino formas de evasión, pretextos que llenan su vacío interior y su fracaso vital. Hacia el final del film, el pastor al menos parece haber cobrado conciencia de esta realidad, mientras que Martha se resiste obstinadamente a enfrentar los hechos con una perspectiva adecuada (no es gratuito que Bergman haya concebido a este personaje con una acentuada miopía). La relación entre ambos continuará, en parte como un intento de solución en términos humanos al problema de la soledad, pero en parte también, precisamente por las características y la índole de esa relación, como una reiterada e ineludible prisión.

El común denominador de todos los personajes del film es su aislamiento, su imposibilidad de comunicación. Uno sólo de ellos, aparentemente secundario, parece ser capaz de aceptarlo como un hecho natural y no imprescindiblemente destructivo y frustrante: es la esposa del pescador Jonas, transmisora y portadora de vida, clara imagen de la mujer fecunda, de la continuidad instintiva y primigenia de la existencia, fuerza ésta que aparece reiteradamente en los films de Bergman como la caracterización más simple y primaria del Bien en oposición

al Mal, representado con frecuencia por el aborto como negación de esa fértil continuidad.

Este film guarda una correlación estilística con *"Detrás de un vidrio oscuro"*, aunque acentúa el empleo de algunos elementos: pocos personajes, un tiempo real casi igual al tiempo dramático, una cámara que no obedece a un ritmo exterior sino a la vibración interior de cada personaje (por eso es aceptable y convincente la toma, de alrededor de cinco minutos, con la cámara estática frente al rostro de Martha en la lectura de la carta), y sobre todo esa especie de abstracción mediante la cual Bergman arranca a sus personajes del mundo y los aísla en una suerte de circunstancia casi atemporal e inespacial, para poder así, totalmente despojado de cuanto no los afecta en esencia, observarlos implacablemente, aún en sus mínimas reacciones, hasta agotar el análisis de su conducta. La tónica que domina el estilo del film es un ascetismo lleno de grandeza. La economía en el uso de la cámara lejos de empobrecerlo le comunica un halo de innegable majestuosidad, precisamente porque su ritmo emana de los lentos y dolorosos movimientos anímicos del pastor, o de Martha, o del matrimonio de pescadores. Aunque en primera instancia pudiera parecer que la palabra es el principal vehículo expresivo, pronto se advierte que el elemento visual desempeña un papel primordial, precisamente por la persistencia con que la cámara escudriña y desmenuza cada gesto de los protagonistas. Además otro importante factor visual, que complementa e ilustra de manera insustituible el conflicto interior, es ese magnífico paisaje invernal en el que una gruesa capa de nieve cubre los brotes fructíferos de la tierra.

Por supuesto Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow y Gunnel Lindblom logran composiciones interpretativas fascinantes, y ello constituye un factor fundamental en la grandeza de este film que nos muestra a un Bergman cada vez más idéntico a sí mismo. ♦